

# Análise de trajes de cena: metodologias em estudos brasileiros

*Analysis of stage costumes: methodologies in Brazilian studies*

Luciana Crivellari Dulci<sup>1</sup>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2663-8614>

[resumo] Este artigo resulta de uma pesquisa em estágio pós-doutoral e busca realizar, por meio de um levantamento em dados secundários, junto a bancos de teses de universidades brasileiras, estudos (teses e dissertações) desenvolvidos a partir de análises das imagens dos trajes utilizados em trabalhos cênicos teatrais. Dados tais como as técnicas de investigação utilizadas para realizar as leituras de significados junto aos trajes de cena, considerando-os como parte relevante da caracterização e tecitura cênica e suas respectivas análises. O fundo teórico do artigo é interdisciplinar e perpassa autorias das Ciências Humanas, Artes e Ciências Sociais Aplicadas. O objetivo deste estudo foi identificar e compor um inventário das metodologias de pesquisa utilizadas nestas análises, para auxiliar futuros pesquisadores em novos estudos que tratem desta temática, com o propósito de conhecer a importância simbólica do traje de cena para a composição das imagens cênicas e sua poética. E assim, colaborar com as discussões epistemológicas do campo científico concernente às Artes.

[palavras-chave] **trajes de cena; metodologias de análise; estudos brasileiros; artes cênicas**

---

<sup>1</sup> Pós-doutorado em Artes Cênicas pela Escola de Comunicação e Artes da USP. Professora da Pós-graduação em Artes Cênicas e do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto. [ludulci@gmail.com](mailto:ludulci@gmail.com) <http://lattes.cnpq.br/0515653620813122>

[abstract] This article is part of a result from post-doctoral research and sought to carry out, through a research of secondary data, in the thesis databases of Brazilian universities, studies (theses and dissertations) developed based on analyses of images of costumes used in theatrical scenic works. Data such as the research techniques used to read the meanings of the costumes, which include the costumes as a relevant part of the characterization and scenic fabric and their respective analyses. The theoretical background of the article is interdisciplinary and encompasses authors from the Human Sciences, Arts and Applied Social Sciences. The objective of this study was to identify and compose an inventory of the research methodologies used in these analyses, to assist future researchers in new research and studies that deal with this topic, with the purpose of understanding the symbolic importance of the stage costume for the composition of scenic images. and his poetics. And thus, collaborate with epistemological discussions in the scientific field concerning the Arts.

[keywords] **stage costumes; analysis methodologies; Brazilian studies; performing arts**

Recebido em: 01-10-2024.

Aprovado em: 13-11-2024.

## Introdução

Este trabalho resulta de uma pesquisa, em estágio pós-doutoral, realizada na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), sob a supervisão do professor e pesquisador Fausto Viana, referência obrigatória na temática aqui tratada. Buscou-se investigar, em dados secundários, junto a bancos de teses de universidades brasileiras, os estudos desenvolvidos a partir de análises das imagens dos trajes utilizados em obras cênicas teatrais. O recorte escolhido foi levantar todos os trabalhos defendidos em Programas de Pós-graduação filiados à Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (ABRACE). Esse recorte foi proposital, para reduzir o número de trabalhos, permitindo a finalização da pesquisa no período de um ano (2023-2024). São vinte e um programas filiados à ABRACE, nas seguintes universidades: USP, UFBA (Teatro e Dança), UFMG, UNIRIO, UFRGS, UFRN, UFU, UFPA, UFMA, UFOP, UNESP, UFAC, UFSJ, UFRJ, UDESC, UFF, UFMT, UFG, UNB, UNICAMP. Foram investigados aproximadamente mil e quinhentos títulos de dissertações e teses nestes programas de pós-graduação e apenas nos primeiros onze programas constam trabalhos que investigam trajes. Sobre trajes de cena em espetáculos teatrais não se chega a quarenta trabalhos. Nas teses e dissertações encontradas foram observadas as pesquisas e metodologias usadas para analisar os trajes de cena, sejam elas as difundidas por autores frequentes nestes trabalhos, como Fausto Viana, Patrice Pavis e Roland Barthes e ainda a forma como cada pesquisa organizou seu sistema específico de análise e os elementos utilizados para compreender a importância desses trajes nos espetáculos teatrais investigados pelos autores dos trabalhos acadêmicos.

O objetivo principal deste estudo foi identificar os principais elementos de análise de imagem utilizados para se analisar trajes de cena, com o intuito de compor um inventário das metodologias de pesquisa utilizadas nestas análises, na forma de um protocolo amplo,

que possa auxiliar futuros pesquisadores em estudos que tratem da importância simbólica do traje para a composição das imagens cênicas e sua poética. A sistematização e divulgação de técnicas para se analisar um objeto de estudo visa contribuir para o letramento acadêmico de jovens pesquisadores, assim incluindo-os no campo científico, à medida que estes ampliam seus saberes e linguagens específicas para realizar pesquisas acadêmicas. Espera-se ainda colaborar com as discussões epistemológicas do campo científico concernente às Artes. Um protocolo é como um projeto de pesquisa, não precisa ser totalmente seguido. Contudo, ter acesso a uma estrutura organizada com os elementos essenciais a serem percorridos em uma pesquisa pode auxiliar, sobremaneira, em uma análise que olhe para todos os aspectos possíveis, sobre o material levantado de seu objeto de estudo.

Assim, esta pesquisa procurou reunir dados que possam contribuir com outras investigações que envolvam temáticas semelhantes e até mesmo despertar o interesse por este viés de pesquisa dentro das Artes Cênicas, Ciências Humanas, Ciências Sociais Aplicadas e Moda, em vista da grande relevância que os trajes têm para a composição da identidade das obras cênicas. O pequeno inventário que será aqui apresentado, exemplificando os resultados da pesquisa de pós-doutorado, pode servir de consulta e para o conhecimento a respeito de técnicas metodológicas usadas em análise de imagens, por diversos autores e, mais especificamente, imagens de trajes pertencentes a montagens de obras cênicas teatrais. Os dados inventariados apresentaram registros de diferentes objetos de estudo, com variações de escolhas metodológicas, podendo inspirar futuras investigações, assim ampliando este campo de estudos e pesquisas.

### Importância cênica dos trajes

A riqueza cultural de uma obra cênica pode ser compreendida a partir de seus elementos constitutivos, como as linguagens e imagens utilizadas, bem como a sua dimensão simbólica. Estes elementos mostrarão os significados – implícitos e aparentes – das obras, assim como as intenções explícitas e subjetivas dos autores, das inspirações que recebem para a construção das obras e das possíveis e/ou prováveis influências que podem exercer sobre os grupos sociais, tanto dos artistas quanto dos espectadores. “O discurso sobre a ação e a personagem se insere na evolução do sistema da indumentária. Insere-se assim nele, tanto quanto na gestualidade, no movimento ou na entonação, no *gestus* da obra cênica” (Pavis, 1999, p. 169-170).

Na encenação contemporânea, o figurino tem papel cada vez mais importante e variado, tornando-se verdadeiramente a “segunda pele do ator” de que falava Tairov, no começo do século. O fato é que o figurino, sempre presente no ato teatral como signo da personagem e do disfarce, contentou-se por muito tempo com o simples papel de caracterizador encarregado de vestir o ator de acordo com a verossimilhança de uma condição ou de uma situação. Hoje, na representação, o figurino conquista um lugar muito mais ambicioso; multiplica suas funções e se integra ao trabalho de conjunto em cima dos significantes cênicos. Desde que aparece em cena, a vestimenta converte-se em figurino de teatro: põe-se a serviço de efeitos de amplificação, de simplificação, de abstração e de legibilidade (Pavis, 1999, p. 168).

A maioria dos autores utiliza a palavra figurino para falar dos trajes que se utilizam em cena. Pesquisas com diferentes posicionamentos sobre a terminologia e a conceituação, em defesas que vêm contribuindo para o fortalecimento deste campo de pesquisa.

Figurino é tudo o que é posto sobre o corpo-atuante enquanto este está em cena, e quando penetra o corpo, mantém seus aspectos visíveis, mas atenta para o que não está ao alcance da vista do público, ou mais: por vezes, põe à vista, à percepção, ao toque do público partes internas do corpo-atuante (Silva, 2010, p. 163).

Quando o ator está engatinhando no texto, ainda naquela fase de achar caminhos e intenções, podemos dizer com certa dose de humor que ele está nu. Nu, claro, no sentido figurado, mas, de certo modo, também nu fisicamente, porque ainda não sabe com que roupa irá colorir as fantasias que tece em torno do ser imponderável que está gestando no seu íntimo e que tem o nome bem apropriado de personagem. É nessa fase de incerteza dramática que a mão salvadora do mágico das roupas aparece para vestir os nus (Rocha, 2004, p. 15).

Fausto Viana e Dalmir Pereira conceituam traje de cena como “a indumentária, a roupa usada nas artes cênicas – teatro, circo, ópera, balé, musicais – não importa o formato. Pode ser cinema ou performance. Toda cena em que um ator estiver portando um traje vai ter um traje de cena. Claro que você pode falar figurino, não há problema algum, você vai ser entendido. Para nós, figurinos são as gravuras que vinham impressas nas revistas de moda no século XIX.” (Viana e Pereira, 2015, p. 6).

Seguirei usando a nomenclatura traje de cena para falar dos trajes com importância direcionada para a construção das identidades das personagens, da cenografia, do espetáculo, assim como para o trabalho do ator em cena. Contudo, respeitando as escolhas e citações de autores quando se referem a figurino, indumentária e à ocupação profissional figurinista. Viana e Pereira (2015) e Patrice Pavis (1999) reforçam a importância que o traje de cena foi ganhando, ao longo do tempo, para a construção do espetáculo. Não é um acessório nem apenas um caracterizador do ator. É peça fundamental e integrante da cena, sendo um significativo cênico de muitas revelações.

No fim do século XIX novos pesquisadores começam a encarar o traje como um complemento fundamental da cena no sentido da adequação do traje à personagem. Não é mais qualquer roupa que serve, muito menos importa se ela é só bonita. Ela tem que servir ao ator na elaboração da sua personagem. O traje de cena começa a ser reconhecido como importante elemento da ligação entre o palco e a plateia, entre o ator e o espectador, transferindo imagens, causando impressões (Viana e Pereira, 2015, p. 7).

Viana e Pereira (2015) apontam os elementos essenciais para a construção de um traje de cena e, conseqüentemente, para a descrição e análise destes. Seriam cor, forma, volume, textura, movimento e origem. Sobre estes elementos, existem significados culturais para as cores e um código de cores que vem do teatro grego. Importante pensar o significado

de uma “cor” em um traje de cena, considerando a relação do traje com a personagem, com a dramaturgia e com o espetáculo, como um todo, além do significado cultural que aquela cor possa ter em determinado contexto. O elemento “forma” diz sobre a maneira como uma peça de roupa é cortada e modelada, como, por exemplo, uma saia trapézio, godê ou evasê. “As roupas, nos diferentes períodos históricos, passam por formas diversas que ligam sua visualidade àquele período. Sempre é bom pensar nisso para não ‘datar’ um traje sem querer” (Viana e Pereira, 2015, p. 14). O “volume” se refere ao espaço que os trajes ocupam no palco e deve ser observado em proporção a este, à cenografia, aos corpos dos atores e à iluminação. Já a “textura” do traje diz sobre características dos materiais dos quais são feitos os trajes, para responderem bem à interação com a luz de cena. E ainda observar o “movimento” que deve ter ou não um traje, conforme as necessidades da personagem, prescritas pela dramaturgia. O aspecto “origem”, de um traje, fala sobre a localização geográfica de um estilo de indumentária ou uma estética de *design* ou a origem cultural daquela influência, seja pela região, pela religião, por rituais conhecidos, movimentos artísticos e outros tantos aspectos culturais possíveis de se identificar.

### Como analisar um traje de cena?

Roland Barthes, Patrice Pavis e Fausto Viana – os autores mais citados pelos trabalhos investigados, como referências teóricas e metodológicas para se analisar trajes – apresentam elementos importantes para analisar trajes de cena. Viana e Velloso (2018), falando sobre o semiólogo estruturalista Roland Barthes, dizem que este não criou um “sistema dos trajes de cena”, como o fez em seu livro “Sistema da Moda”<sup>2</sup> (Barthes, 1973), com conceitos e métodos para interpretar trajes de moda. Contudo, citam as variantes nomeadas por Barthes, a saber, forma, ajuste, movimento, peso, maleabilidade, transparência, relevo, volume e dimensão, que poderiam ser usadas, por outros pesquisadores, para se fazer análise de um traje cênico (Viana e Velloso, 2018, p. 15). No artigo *Qual a profilaxia para o seu figurino?* Viana comenta:

Com poucas exceções, todos os critérios estabelecidos por Barthes para análise semiótica dos trajes poderiam ser aplicados ao traje de cena. Alguns se destacam e têm sido amplamente utilizados por mim na análise dos trajes: cor, forma, volume, textura, movimento e origem (Viana, 2015, p. 78-79).

Viana e Velloso resumem questões e elementos que devem ou não aparecer em um traje de cena, no ato do espetáculo, segundo a classificação feita por Roland Barthes, no ensaio “As doenças do traje de cena”:

NÃO DEVE: Não deve ser um álibi, um ponto visual que distraia o público da realidade essencial do espetáculo. Não deve ser uma espécie de desculpa para compensar a pobreza da peça. Não deve substituir a significação do ato teatral

<sup>2</sup> BARTHES, Roland. *Sistema da Moda*. Lisboa: Edições 70, 1973.

por valores independentes. O fim de um traje de cena em si o condena. DEVE: Guardar seu valor, sem estrangular ou encher a peça. Aderir-se ao espetáculo. O traje serve à peça um certo número de serviços: se um desses serviços é exageradamente prestado, se o servidor se torna mais importante que o amo, então o traje está doente (Viana e Velloso, 2018, p. 9).

Assim, compreende-se que o traje de cena “tem que estar inserido no contexto da encenação, sendo parte fundamental dela” (Viana e Velloso, 2018, p. 10); deve estar perfeitamente adequado ao cenário e aos outros atributos do espetáculo, tais como a iluminação, a sonoplastia, a maquiagem etc. “O traje deve estar harmonizado, equilibrado, para permitir a leitura do ato teatral, sem atrapalhar em nenhum momento o espetáculo” (Viana e Velloso, 2018, p. 15).

A relação do traje de cena não se dá diretamente apenas com o corpo do performer ou gerando uma relação entre performer e objeto. A relação é muito mais ampla pois envolve os outros artistas de cena. Essa relação se complementa com o trabalho de diversos outros profissionais que compõem a cena e cujo trabalho afeta o traje. Dentre eles, o iluminador: sem luz, não há figurino. Com determinada luz, obtém-se determinado efeito ou cor. E assim por diante, passando pelo cenógrafo, pelo sonoplasta, pelo maquiador... A grafia da cena, a cenografia, envolve todos nessa arte que em essência é puramente colaborativa (Viana, 2017, p. 135).

A diretriz mais certa na definição do que é um bom figurino teatral é a adequação: ao espetáculo, à produção, às capacidades de produção de quem o cria, executa e veste, entre outros. Nada é mais destoante em uma produção do que trajes que saltem aos olhos dos espectadores, mas os atores e outros elementos não. O trabalho contemporâneo nessa área caminha cada vez mais para a perfeita integração entre todas as partes do espetáculo (Koudela e Junior, 2015, p. 78).

O figurino teatral não pode ser mais relevante que outros elementos da cena. Tal como um quadro, não é apenas um elemento plástico a ser decodificado, mas o recurso que permite à personagem projetar-se para viver o artístico, a representação. O figurino deve ser pensado como elemento artístico integrando conjunto de cenário, luz, música etc. Ele evidencia relações, traços e formas característicos de nossa cultura, proporciona um diálogo com a intelectualidade, com o virtuosismo do nosso tempo (Abrantes, 2001, p. 15).

O semiólogo Patrice Pavis (2011), com sua leitura acurada e afeita à interculturalidade, escreve sobre aspectos relevantes a serem considerados ao se analisar um traje de cena. Com base em seus estudos sobre análises de trajes o autor relata que “(...) observaremos que o espectador se impressiona primeiro pelo que é visível e humano, pela atuação, depois pelos materiais mais ‘invasores’ como o cenário ou os figurinos e, por fim, por

aquilo que autoriza a própria percepção da iluminação” (Pavis, 2011, p. 162). Pavis destaca a importância de se atentar aos detalhes impressos no traje que será analisado. Os detalhes trazem consigo grandes significados e geralmente são instigadores de pesquisa.

Deus estaria nos detalhes? Em todo caso, o sentido de uma representação de sua análise está com certeza nos detalhes: um fragmento aparentemente anódino afigura-se muitas vezes característico do conjunto e é preciso saber reconhecer tais detalhes ‘insignificantes’ que, muitas vezes, se abrigam em alguns elementos materiais privilegiados do espetáculo. Cada sistema significativa vale por si, mas constitui igualmente um eco sonoro, um amplificador que diz respeito então a todo o resto da representação (Pavis, 2011, p. 162).

Pavis (2011) organiza as observações de elementos, a serem realizadas, na análise de um traje, em quadros que vão do mais amplo ao mais estreito. O aspecto mais amplo de uma análise é quando se busca relacionar o traje à encenação, “verificando se confirmam ou infirmam os outros dados materiais do espetáculo, qual é o *Costume Design*, a encenação dos figurinos que foi escolhida” (Pavis, 2011, p. 164). O aspecto mais estreito é quando se busca descrever a fabricação dos trajes e quando se busca estabelecer como os atores se investem deles e os vivenciam. O autor também descreve elementos que podem ser observados e desdobrados em uma análise de traje de cena:

- A caracterização: meio social, época, estilo, preferências individuais.
- A localização dramática para as circunstâncias da ação.
- A identificação ou o disfarce da personagem.
- A localização do *gestus* global do espetáculo, ou seja, da relação da representação, e dos figurinos em particular, com o universo social:

tudo o que, no figurino, confunde a clareza dessa relação contradiz, obscurece ou falsifica o *gestus* social do espetáculo, é ruim; tudo o que, pelo contrário, nas formas, cores, substâncias e seu imbricamento, ajuda a leitura desse *gestus*, tudo isso é bom” (Pavis, 2011, p. 164).

Pavis destaca ainda que, antes mesmo de interpretar e descrever os trajes de um espetáculo, é bom se questionar como foram elaborados:

Seriam eles provenientes de uma tradição imutável que fixou e que rege o uso do figurino, como na maioria das tradições de atuação e dança orientais, ou então foram eles criados inteiramente por um figurinista, em função das exigências específicas da peça e do papel, para servir uma encenação original, no sentido ocidental do termo?[...] Poderíamos então - como a respeito da atuação, do espaço ou da encenação - falar do estilo dos figurinos: clássico, romântico, realista, naturalista, simbolista, épico etc (Pavis, 2011, p. 167).

E ao observar e fazer a leitura de um traje em relação aos outros presentes no palco,



captar os sistemas das regularidades que fazem o efeito de uma conexão ou de uma desconexão é uma característica sobre figurinos como vetores-conectores: “as roupas permitem reconhecer a diferença entre prisioneiros e guardas ou entre atores amadores dirigidos por Sade e a boa sociedade napoleônica que veio observá-los” (Pavis, 2011, p. 168).

Mais seguro e concreto que qualquer outro sistema significante da representação, o uso dos figurinos baseia-se em observações verificáveis, a partir de tramas de signos estritamente codificadas. É por isso que a abordagem funcionalista da semiologia é especialmente apta para a análise dos figurinos. O figurino é, no teatro, um embreador natural entre a pessoa física e privada do ator e a personagem da qual ele veste a pele e os aparatos. Perfeito agente duplo, ele é levado por um corpo real para sugerir uma personagem fictícia: podemos assim abordá-lo a partir do organismo vivo do ator e do espetáculo, ou então, a partir do sistema da moda que ele transmite da maneira mais precisa possível, tão precisamente quanto uma marionete (a qual é muito mais confiável que a carne e a emoção humana). O figurino de teatro é, de fato, ao mesmo tempo, vestido (ou investido) pelo ator e concebido externamente pelo figurinista e encenador. Sua descrição impõe então ao espectador um duplo olhar, ao mesmo tempo existencial (“como o ator se vira com isso?”) e estrutural (“o que isso vira para a produção global do sentido?”) (Pavis, 2011, p. 169).

Atores, nos processos de criação e composição cênica, se baseiam em personagens tipos. Nessa imagem, que representa uma identidade, a composição do traje cênico é essencial. O tipo bem realizado tem uma função simbólica, podendo tornar-se um objeto estético quando representado pela personagem, estimulando o espectador a tomá-la como exemplar e identificar-se com ela. A tipicidade da personagem é definida na sua relação com o reconhecimento que o espectador pode fazer. Umberto Eco, que procura compreender os aspectos mais relevantes que afetam a interpretação, por meio da semiótica, fala em “personagem típica, que significa pensar na representação, através de uma imagem, de uma abstração conceitual” (Eco, 1970, p. 212). As personagens típicas podem exprimir com eficácia condições do estado de uma cultura ou civilização contemporânea à sua realização, constituindo-se em uma tipificação universal quando a personagem pode ser compreendida e compartilhada por espectadores distantes desta, temporalmente.

A imagem funciona como uma forma de comunicação, similarmente à linguagem verbal ou à escrita, à medida que é significativa e transmite ideias por meio de sua forma. A diferença é que a imagem impõe sua significação imediatamente, sem analisá-la, sem dispersá-la (Barthes, 1973). A roupa, fazendo parte da tipificação do ator, é vista aqui como mensagem, que no sistema semiológico é tomado como signo de uma representação que tem o ator como signifiante de um conceito específico (o significado transmitido): a tipificação que por ora encarna.



Quando livre das funções parasitárias que podem acometê-lo (hipertrofia das funções históricas, estéticas e suntuosas), o traje tem uma função intelectual e Barthes acreditava que já tinha tido uma função semântica: não era apenas para ser visto, “prestava-se também a ler, comunicava ideias, conhecimentos ou sentimentos”, ou seja, era o resultado da interação de diversos sentidos já combinados. Barthes define que o elemento de base do traje de cena é o signo, que ele chama de célula intelectual ou cognitiva (ligada ao processo mental de percepção, memória, juízo e/ou raciocínio) do traje de teatro (Barthes, 1973, p. 68 citado por Viana e Velloso, 2018, p. 12).

Quando observadas as vestimentas ou indumentárias, em qualquer contexto social, incluindo as obras cênicas, seus significados remetem sempre a determinado tempo histórico, ideologias políticas presentes e valores de quem as escolheram. Ao mesmo tempo que uma obra cênica se vale de inspirações, ela também instiga e desempenha um papel de formadora de opinião e de públicos de gosto. Influenciam toda a dimensão estética, o comportamento e os juízos de valor, podendo impactar ações sociais de todos os tipos, do consumo à formação de movimentos políticos.

Roupas, casas, edifícios públicos e até mesmo os entalhes e os objetos decorativos feitos por artesãos amadores nos revelam muitíssimo sobre as pessoas que os criaram e escolheram. E nossa compreensão de uma cultura depende de nosso estudo do mundo que seus membros construíram e das ferramentas, dos artefatos e das obras de arte que criaram (Dondis, 1997, p. 16).

Outra referência que pode ser seguida por pesquisadores, quando analisar trajes em cena ou mesmo trajes da moda, através da semiologia, é o capítulo intitulado “Análise semiótica de imagens paradas”, de Bauer e Gaskell, quando os autores explicam e exemplificam como proceder uma análise semiótica e finalizam o capítulo com um pequeno guia de passos para analisar imagens, que ressalta (Bauer e Gaskell, 2002, p. 340): 1) Importância da escolha do material, das fontes e como se relacionam ao problema de pesquisa; 2) Utilizar texto, imagem e detalhes para auxiliar na identificação de aspectos menos óbvios; 3) Identificar os conhecimentos culturais aos quais as imagens se referem e como o texto se relaciona com as imagens; 4) Conferir todos os elementos e suas inter-relações; 5) Escolha do formato de apresentação da análise e as referências para cada nível de significação. Usando esses autores, Maciel e Miranda (2009) adaptaram o guia feito por Bauer e Gaskell para a análise de imagens paradas de trajes de moda, sugerindo como critérios principais de observação do traje a forma (e modelagem), a cor, os materiais de confecção, as escolhas de composição do traje e o gestual da pessoa que porta aquela roupa.

Embora as imagens, objetos e comportamentos podem significar e, de fato, significam, eles nunca fazem isso autonomamente: “todo sistema semiológico possui sua mistura linguística”. Por exemplo, o sentido de uma imagem visual é ancorado pelo texto que a acompanha e pelo status dos objetos, tais como alimento e vestido, visto que sistema de signos necessitam “a mediação da língua, que extrai seus significantes (na forma de nomenclatura) e nomeia seus significados (na forma de usos ou razões)” (Bauer e Gaskell, 2002, p. 321).

Fausto Viana, no artigo “Traje de cena como documento” (2017, p. 131), trata do traje como um documento importante para se compreender o espetáculo do qual fez parte, “a partir de características materiais contidas nele (tecidos, formas, cores...) e de outros documentos a ele associados (fotografias, croquis...)”. Viana cita um roteiro, muito útil, que Susan Pearce<sup>3</sup> (2006), professora de museologia na Universidade de Leicester (Canadá) e especialista em cultura material, criou para o estudo, conservação e análise de objetos e artefatos:

1. Estudar a história do objeto, sua procedência e maneira de aquisição; 2. Identificar o material de que é feito; 3. Analisar sua construção e ou técnicas construtivas; 4. Ver o design e, por extensão, o designer; 5. Verificar sua função; 6. Identificar o objeto, em descrição fatural, o mais próximo e detalhadamente possível; 7. Avaliar o objeto – julgamento e comparação com outros objetos, não necessariamente para avaliar o valor financeiro da peça; 8. Realizar análise cultural, a relação do artefato com sua cultura; 9. Verificar aspectos destacados da cultura do objeto; 10. Interpretar o objeto, seu significado, através dos valores da cultura do presente (Pearce, 2006 citado por Viana, 2017, p. 136).

O roteiro acima sugere um estudo dos aspectos culturais, materiais e simbólicos inscritos em um objeto – que podem ser transpostos para os trajes de cena – para levantar o máximo de informações e significados. Um roteiro como este é um bom guia para pesquisas sobre trajes de cena. Acrescentando-se a este roteiro elementos de análise já mencionados anteriormente, nos trabalhos de Barthes (1973), Viana (2017; 2015), Viana e Pereira (2015), Viana e Velloso (2018), Pavis (2011; 1999), Bauer e Gaskell (2002), Maciel e Miranda (2009) poder-se-ia produzir um protocolo para auxiliar descrições e análises dos trajes de cena em pesquisas científicas com importância, inclusive, para a historiografia e memória do traje, do espetáculo e do grupo que o encenou.

### Pequeno inventário de metodologias de análise para trajes

Ciente de toda a relevância dos trajes para as artes da cena e conhecendo algumas metodologias e sistemas utilizados por especialistas, na análise de imagens de trajes de cena, a ideia desta pesquisa foi realizar um levantamento, de estudos brasileiros resultantes de análises das imagens e narrativas dos trajes de cena utilizados em trabalhos cênicos teatrais, para compor um inventário das metodologias de pesquisa utilizadas nestas análises. Fez-se uma pesquisa bibliográfica em trabalhos de mestrado e doutorado produzidos em programas de pós-graduação filiados à Associação Brasileira de Pesquisas e Pós-graduação em Artes Cênicas (ABRACE).

Esta pesquisa caracteriza-se como quanti-qualitativa sendo primordialmente qualitativa, de acordo com os propósitos teóricos e analíticos apontados por Bogdan e Biklen (1994, p. 49), ao considerarem que na abordagem da investigação qualitativa “nada é trivial, tudo tem potencial para constituir uma pista que nos permita estabelecer uma compreensão mais esclarecedora do nosso objeto de estudo”. Foram utilizadas como técnicas de coleta de

<sup>3</sup> PEARCE, S. M. *Interpreting objects and collections*. London: Routledge, 2006.

dados qualitativos a pesquisa bibliográfica e o método comparativo. Já como técnica quantitativa, foi utilizada a bibliometria. Por bibliometria, segundo Pritchard, entende-se “todos os estudos que buscam quantificar o processo de comunicação escrita” (Pritchard, 1969, p. 349 citado por Noronha, 2017, p. 121). Assim, levantou-se todas as referências sobre análise de trajes encontradas nas teses e dissertações, bem como todos os elementos de análises usados pelos autores destas pesquisas investigadas, sejam estes provenientes de protocolos de análise, como alguns apontados acima, neste artigo, ou por escolhas próprias, de acordo com os documentos que possuíam e as possibilidades analíticas destes.

O método comparativo foi utilizado para apresentar os estudos e as metodologias de análise de imagens empregadas ao observar os trajes de cena. A comparação (Sartori, 1994) é uma técnica de análise científica importante para se conhecer e interpretar os fenômenos e objetos estudados. Através da comparação pode-se evidenciar regularidades, padrões, similitudes e diferenças nos resultados obtidos por estes pesquisadores, para compreender a importância dos trajes cênicos na composição da obra artística e sua relação com a cultura e questões sociais emergentes à montagem do(s) espetáculo(s).

Neste recorte de pesquisa observou-se que os estudos analisaram, principalmente, imagens dos trajes de cena em fotografias, fotos de cena e/ou vídeo e entrevistas, materiais tratados como fontes documentais. Os estudos não mencionam as teorias da recepção em suas próprias análises, ainda que, em alguns trabalhos, pesquisadores tenham tido oportunidade de assistir aos espetáculos, além da pesquisa em material documental. Vale notar, todavia, a importância de se considerar os espaços de subjetividade em qualquer trabalho acadêmico-científico. Esse levantamento das metodologias e sistematizações de processos de análise revelou que os estudos analisam, principalmente, espetáculos teatrais que contam com a presença de profissionais responsáveis pela idealização e confecção dos trajes cênicos, mesmo os que abordam, também, processos coletivos e colaborativos. Para uma análise de imagens de trajes de cena propõe-se, abaixo, um protocolo com elementos que se julgou de fundamental importância observar:

#### *Sugestão de protocolo de análise para trajes de cena*

1. Conhecer a história de vida dos realizadores das obras cênicas: encenadores, figurinistas, seu processo formativo e influências, de todos os tipos, em suas obras. Quando acessível, também do dramaturgo e do grupo teatral estudado.
2. Apresentar, em profundidade, a dramaturgia escolhida como objeto de estudo, bem como suas referências e influências.
3. Identificar os princípios e as referências que nortearam a concepção do espetáculo teatral e dos trajes de cena.
4. Descrever os aspectos físicos, aparentes e materiais do traje, incluindo elementos tais como cor, forma, volume, textura, movimento, origem, ajuste, peso, maleabilidade e transparência.
5. Caracterizar cada figurino separadamente, em termos de características materiais, técnicas construtivas prováveis e intenções simbólicas.
6. Apontar a identificação, tipificação ou arquétipos das personagens, quando houver indicação. Por exemplo: mocinha, bandido, galã etc.

7. Observar, em cada personagem, as intenções prováveis de características psicológicas e sociais destas que podem ser inferidas das próprias características materiais e simbólicas dos trajes.
8. Verificar a adequação do traje aos outros atributos do espetáculo, tais como a sintonia ou contraste com o cenário, iluminação, sonoplastia, maquiagem etc.
9. Interpretar o traje em uma análise cultural que inclua remeter à sua função e usos de origem na cultura referenciada pela dramaturgia e/ou no tempo da montagem do espetáculo.
10. Entrevistar figurinistas e encenadores.

### Entre o protocolo e exemplos de análises

Costurar a sugestão deste protocolo em dez passos, com exemplos esclarecedores, para fins pedagógicos, é tarefa de desafiadora condensação. Abaixo seguem alguns dos trabalhos pesquisados que contam com descrições e análises cuidadosas e que apuraram dados relevantes, em pesquisas com fartas fontes documentais. O primeiro passo para uma boa análise a respeito de trajes de cena deve começar pela história de vida e obra de encenadores e/ou figurinistas, para iniciar a leitura das informações disponíveis nas fontes materiais encontradas, à luz de elementos de sua trajetória familiar, profissional e cultural. Os trabalhos abaixo selecionados, para exemplificar o protocolo, realizaram ótimas pesquisas sobre a vida e a obra dos realizadores e ficou evidente, nestes textos, como essas pesquisas contribuíram no entendimento de seus trajes de cena e propósitos.

No trabalho “A indumentária do espetáculo cênico da Paixão de Cristo, em Nova Jerusalém (PE): transformação dos figurinos de Herodes e Pilatos, e transfiguração dos demônios – de 1954 a 2004”, de Andréa Queiroz, a autora apresenta a infância do figurinista do espetáculo, Victor Moreira, em Olinda, cidade no estado brasileiro de Pernambuco e, em entrevista, este relata fatos de sua infância que o marcaram e influenciaram a confecção de seus figurinos, como o “farfalhar de saias foi uma imagem que marcou a minha vida. Acho que a questão do volume que ainda hoje eu exploro em minhas criações de figurino deve-se, em parte, à lembrança desta imagem” (Queiroz, 2014, p. 30). O figurinista disse ainda que, para realizar as suas criações dos trajes do espetáculo referido, teve influência de filmes bíblicos que assistiu no cinema e de pesquisas que realizou no próprio livro da Bíblia.

O Demônio tinha que ter cauda, uma vez que ela representava os falsos profetas, como está descrito na Bíblia no livro de Isaías, capítulo 9:15, “O ancião e o varão de respeito é a cabeça, e o profeta que ensina a falsidade é a cauda”. Ele também tinha asas e essas são uma referência ao anjo, que, segundo a Bíblia, foi expulso do céu, porque queria ser melhor do que Deus. [...] Já para a composição do figurino de Pilatos e Herodes, Victor Moreira buscou referências nos filmes a que assistira no Cine Olinda e na *Bíblia Sagrada* e em livros como *História bíblica para os Nossos Dias*, de Stefan Andrews; *A Vida de Cristo*, de Justus Perez De Urbel; e *A Vida Mística de Jesus*, de H. Spencer Lewis, dentre outros (Queiroz, 2014, p. 48).

Coletar informações sobre as influências de outros artistas, dramaturgos, encenadores etc. na obra de quem se escolheu pesquisar sempre pode iluminar percepções sobre as intenções que se pretendiam com os trajes de cena, a partir do que inspira figurinistas e criadores. Sérgio Lessa Ortiz apresenta uma investigação detalhada da vida, obra e influências sobre o encenador Peter Brook, que ele analisa no trabalho “Do espaço vazio ao círculo aberto: rumo à cenografia e indumentária sagradas de Peter Brook”:

Retomando as influências de importantes encenadores contemporâneos em Brook, merece destaque especial o polonês Jerzi Grotowski. Vale ressaltar que existe uma aproximação no trabalho de ambos. Brook reconhece alguns paralelos e pontos de contato entre suas formas de expressão artística. Brook teve um primeiro contato com o trabalho de Grotowski durante o processo com o grupo LAMDA, durante Teatro da Crueldade com a Royal Shakespeare Academy, em Londres, em 1964. Para ele Grotowski é único, pois investia uma investigação sobre a natureza da ação, seu fenômeno, seu significado e, sobretudo investiga os seus processos mentais, físicos e emocionais relacionados ao fazer teatral. Esse processo é tão intenso para o diretor polonês, que estabelece um centro de pesquisa denominado de Teatro Laboratório – em que a falta de recursos não é necessariamente uma desvantagem –, para realizar experiências através da observação dos processos com seus atores (Ortiz, 2013, p. 51).

Descrever cada traje separadamente, em termos de características materiais e intenções simbólicas. Analisar as técnicas construtivas prováveis. Verificar o estilo ou desenho da confecção, segundo influências de momentos históricos, estéticos ou artísticos tais como romântico, naturalista, épico etc. Importante identificar o sentido provável, a função, o significado de cada escolha de traje para cada personagem, seja em cenas específicas, ou para a obra cênica como um todo. Perguntas essenciais: essa função e escolha para o traje é uma referência da cultura de onde se analisa ou foi idealizada pelo encenador em uma proposta original de leitura da dramaturgia? O traje visa provocar austeridade ou desconforto ou riso, por exemplo?

Em “A trajetória de Gianni Ratto na indumentária”, Rosane Muniz Rocha fez uma longa e cuidadosa pesquisa sobre a vida, obra, referências e influências no trabalho do diretor e cenógrafo Gianni Ratto, sobretudo no primeiro capítulo da dissertação. O segundo capítulo é dedicado às criações de Gianni Ratto e a autora segue o cuidado de referenciar as influências artísticas, históricas e políticas para a criação dos trajes.

Mas pelas fotos podemos ver que a criação de Gianni Ratto na indumentária não foi tão revolucionária quanto a da cenografia. O vestido em primeiro plano (figura 1), tem saia rodada, porém sem ancas tão largas e sem sobressaias com aberturas frontais e drapeados. Uma clara opção por um vestido romântico, nos moldes do século XIX, como proposto no texto original. No período, estes vestidos de noite eram usados com apertados e longos *corselets*, mas este nunca foi um hábito para cantoras de ópera, para não prejudicar a respiração (Rocha, 2008, p. 46).

Esta linha é visível nos figurinos criados por Gianni Ratto, bem cortados, mas simples; típicos de uma pequena cidade russa do século XIX. O xale e a retidão na linha do vestido de Caterina lhe dão um pouco do peso da idade. Em oposição, a gola canoa com blusa branca aparente por baixo e os detalhes nos arremates da gola e da barra jovializam a atriz Mirella Pardi, conforme figura 9. A cintura bem marcada e as tranças na caracterização também colaboram. Além do que parece ser um lacinho no arremate da gola de sua camisa branca. Os trajes são bem cuidados e executados, mas não exigem uma maior dificuldade técnica, apesar de não ser possível conferir qual o tipo do arremate das extremidades do vestido de Varvara (Rocha, 2008, p. 50).

Quanto aos aspectos físicos, aparentes e materiais do traje, deve-se empreender uma descrição detalhada e pormenorizada de sua confecção, incluindo elementos tais como cor, forma, volume, textura, movimento, origem, ajuste, peso, maleabilidade e transparência. Esses primeiros elementos vão colaborar para identificar os tecidos prováveis ou outros materiais usados na confecção. Observar todas as minúcias, como a presença de bordados e pedrarias ou materiais e características pouco usuais na feitura de roupas. Atentar o olhar para perceber elementos conhecidos e desconhecidos do repertório do pesquisador, ainda que pareçam, à primeira vista, pouco relevantes. Os detalhes nunca são acessórios aos trajes, eles são parte relevante e compõem as substâncias dos trajes.

No trabalho “Mestre Nato em narrativas costuradas: estudo de princípios de criação dos figurinos em ‘O auto da barca do inferno’ e ‘A-mor-te-mor’”, Graziella Ribeiro Baena relata, longamente, a história de vida do Mestre Nato e como sua trajetória profissional, de percursos não lineares, que incluiu formação em artes plásticas e vivências diversas como frequentar ambientes com mulheres em situação de prostituição, foi constituindo o profissional de múltiplas habilidades, até se tornar figurinista. Em entrevista para a pesquisadora, Nato declara que “a vida não tinha sentido nenhum nessa época, aprendi muito e a inspiração para minhas obras eróticas vêm dessas experiências” (Baena, 2012, p. 27).

[...] vestes compostas por “macacões” em peça única que, ao vestirem os corpos dos atores, mostravam os desenhos do corpo e uma simulação de nudez. Estes trajes alteravam o corpo dos atores, pois a volumetria do enchimento funcionava como prótese, isto aumentava suas silhuetas e funcionava como uma forma de ocupação do espaço cênico. Ao analisar o figurino é possível associá-lo ao conceito da roupa como segunda pele, pois o que vemos é uma roupa que se propõe ser uma segunda pele, simulando uma nudez, seria como literalmente uma forma de “vestir o nu”. Uma nudez grotesca e cômica, mas desenvolvida com seriedade e estudo de anatomia, pois é perceptível o desenho das marcas do corpo, características da figura humana. [...] A volumetria é uma característica do Mestre Nato enquanto artista, que já fazia uso da técnica do matelassê como marca do seu estilo. Outra forte marca do Mestre Nato neste figurino é o caráter sexual, na medida em que expõe os corpos nus de maneira detalhada, mesmo que em uma simulação, com ênfase aos falsos órgãos sexuais agregados ao corpo de tecido. As próteses dos corpos eram um jogo metafórico fundamentado pela alegoria da peça e davam um aspecto grotesco aos artistas (Baena, 2012, p. 78-79).



Interpretar o traje em uma análise cultural que inclua remeter a sua função conhecida, de origem, os usos sabidos na cultura referenciada pela dramaturgia, os valores identificados em sua procedência ou até novos valores e funções atribuídos aos trajes, pela dramaturgia e/ou espetáculo. Considerar, sempre, que os trajes são objetos da cultura material e imaterial de um povo. Daí a sua relação, inequívoca, com os valores, usos, hábitos, sentimentos e impressões das múltiplas culturas.

No trabalho “Os potenciais narrativos do bordado no traje de cena”, Maria Celina Gil apresenta os usos do bordado como uma presença diferencial aos trajes de cena, utilizados para potencializar as narrativas das obras cênicas, para além dos efeitos decorativos e enriquecedores atribuídos, comumente, aos bordados. Bordados podem indicar riqueza, brilho, luz, mas podem também indicar peso, estrutura, signos de pertencimento a instituições, ligações com a origem do diretor (ou figurinista ou dramaturgia) e a presença dessa arte (sanato) na cultura de um lugar de referência importante para a obra cênica e/ou para as pessoas que a realizam.

Se o traje de cena auxilia na transformação do corpo do ator em corpo da personagem, o bordado pode ser um elemento que participa deste ritual. Muitas vezes o bordado não é necessariamente visto pelo público, ou seja, ele é criado para que seja visto apenas pelo ator e, assim, possa o auxiliar na sua transformação. São detalhes que transformam a relação entre o ator e a personagem a partir do traje. Evidentemente, o aspecto decorativo do bordado é muito importante na criação de trajes de cena. Principalmente quando se pensa em trajes para ópera e balé, que costumam ser apresentados em palcos de maiores proporções, os adornos bordados ajudam a adicionar textura, cor e volume aos trajes. Assim eles são visualmente interessantes mesmo à distância. Também tornam os trajes mais ricos dependendo da maneira com que são trabalhados (Gil, 2018, p. 53).

O método de trabalho de Gabriel Villela como diretor é muito particular. Ele inicia o trabalho pela concepção do figurino e da cenografia. Suas roupas estão sempre carregadas de significados e arquétipos e o figurino tem uma dramaturgia própria. [...] O bordado é um elemento constante e de muita importância em seus trajes. Com ele, Villela guarda relações profundas que permeiam desde sua origem mineira, até sua tradição familiar e as figuras artísticas que mais lhe inspiram esteticamente. Um dos artistas em quem Villela se inspira, tanto na visualidade quanto nos processos de criação, é Arthur Bispo do Rosário (Gil, 2018, p. 103).

O espetáculo “Dia em que a Morte bateu das botas” (Edilson Alves, 2000) faz parte da Cia Oxente, companhia de teatro popular paraibana, e é relatado por Tainá Macêdo Vasconcelos, em sua tese de doutorado intitulada “O traje de cena do ator popular”. Vasconcelos (2022) entrevistou os figurinistas do espetáculo e realizou suas análises usando estes dados e incluindo as suas percepções, para além das informações fornecidas pelos profissionais entrevistados, como deve ser o trabalho de uma pesquisadora: relatar o visível e buscar identificar as tramas simbólicas do que não é óbvio ao olhar. Ao falar sobre a personagem “Morte” a pesquisadora utiliza dados da entrevista com o figurinista Nelson Alexandre e também a sua própria leitura do espetáculo, a partir das fontes documentais de sua pesquisa.



O figurino da Morte puxa para o lado sacro, para o lado espiritual. A gente remeteu a algumas iluminuras sacras, que foram customizadas no figurino da atriz, no sobretudo. Uma capa enorme que não tem manga, a própria manga bufante da blusa é que compõe a capa. É bem interessante a ideia. Essa capa tem um lado neutro, que é a parte externa, já a parte interna tem uma coloração meio vinho, roxo, customizado com umas iluminuras sacras, que remetem a alguns santos e algumas coisas assim, que tem a ver com a atmosfera espiritual. Depois disso tudo pronto a gente foi dar uma envelhecida com *spray*, com tinta, para mostrar que era uma coisa já surrada do tempo. [...] O traje cênico da Morte tem referências no imaginário grotesco da Idade Média. Possui muito volume, com calça fofa e mangas bufantes, utilizando meias compridas e uma capa enorme. Para Nelson Alexandre, o traje da Morte é uma mistura do feminino com o masculino, pois ninguém sabe qual é o sexo dela. A própria interpretação de Jacinta brinca com a questão de gênero, ora com movimentos fluidos e femininos, ora com força e uma certa brutalidade. Nota-se, na imagem 142, a sobreposição de camadas que provocam texturas diversificadas, características do trabalho de Nelson Alexandre. Assim como o trabalho de customização com as iluminuras na parte interior da capa, que remetem a figuras de santos. As franjas e os franzidos acrescentam mais camadas a essas texturas. E como o título do espetáculo diz, a Morte calça botas. O efeito de desgaste no traje também remete a atemporalidade e ao caráter milenar da personagem. As fitas que saem da cabeça aparentam um elmo em conjunto com a touca. Essa leitura do elmo pode estar relacionada com uma das identificações da morte com o diabo, e do diabo como o cavaleiro das trevas (Vasconcelos, 2022, p. 212-213).

## Considerações Finais

Esta pesquisa investigou, em estudos brasileiros, como se analisam trajes de cena, e sua importância, em espetáculos teatrais. A riqueza dos dados obtidos foi imensa e grande parte desses dados consta neste artigo. É uma grande alegria, para mim, como pesquisadora, olhar para outros trabalhos de pesquisa e apreciar os objetos de estudo escolhidos, as metodologias, as fontes encontradas, os caminhos possíveis em cada narrativa. Aprendi muito, ampliei meu repertório e por isso desejei compartilhar esses saberes com outras pessoas que intencionem realizar pesquisas no vasto e importante campo de estudos que abrange figurinos, trajes de cena e cenografias. Espero que as reflexões dessa pesquisa possam ainda colaborar com estudos diversos que tenham as imagens de indumentárias, vestimentas e modas, como objetos de pesquisa, em quaisquer dos campos de estudos concernentes às Ciências Humanas, Ciências Sociais Aplicadas e Artes. Quando se fala em Moda como um campo científico de investigação, o conceito indica um espaço de reflexão que inclui todas as manifestações sócio-históricas ligadas ao vestuário e à apresentação pessoal, em qualquer espaço de atuação social.

Observar as metodologias de cada estudo investigado foi importante para constatar a presença de autores, brasileiros e estrangeiros, já reconhecidos por teorizarem

sobre análise de imagem, seja em moda, figurino ou trajes de cena. Importante dizer que a especificidade de cada estudo e dos materiais documentais encontrados confere singularidade também às análises. Nem sempre se pode seguir um protocolo pré-definido, seja pela raridade de fontes documentais que permitam leituras de todos os aspectos contidos na construção dos trajes de cena ou mesmo porque os caminhos de cada pesquisa apontam para relações que vão se apresentando durante o processo e essas ligações ganham espaços e nuances próprias nos textos e análises. Exatamente por constatar as peculiaridades de cada estudo e os elementos que ganharam maior destaque em cada um deles, foi possível sugerir os dez passos essenciais para se analisar trajes de cena em espetáculos teatrais.

As escolhas de cada pesquisador são únicas. Objeto de estudo, enfoque analítico e escrita. Dependendo da dramaturgia, obra cênica e espetáculos escolhidos para se examinar, alguns elementos são acessíveis e outros não. Fontes documentais podem se perder ou estar em estado de difícil identificação. Contudo, alguns caminhos indicam boas possibilidades de análise, como conhecer profundamente a obra cênica que se está pesquisando; buscar dados sobre a vida e a obra do dramaturgo, encenador e figurinista, bem como de suas principais influências; descrever com detalhes as características físicas dos trajes de cena construídos para o espetáculo; identificar as intenções prováveis do figurinista ou encenador; por trás dos aspectos materiais dos trajes; verificar a adequação dos trajes às personagens e aos outros elementos do espetáculo tais como iluminação, cenografia, texto e, fundamentalmente, atentar aos aspectos culturais e ao momento histórico – da obra cênica original e também do momento em que se montou o espetáculo – ao se realizar qualquer análise. Todos os pormenores de um traje jamais são acessórios e sim essenciais à leitura de sua imagem e significado.

## Referências

ABRANTES, Samuel. **Heróis e bufões: o figurino encena**. Rio de Janeiro: Agora da Ilha, 2001.

BAENA, Graziela R. **Mestre Nato em narrativas costuradas: estudo de princípios de criação dos figurinos em “O auto da barca do inferno” e “A-mor-te-mor”**. 2012. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2012. Disponível em: [chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://repositorio.ufpa.br/bitstream/2011/7741/1/Dissertacao\\_MestreNatoNarrativas.pdf](chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://repositorio.ufpa.br/bitstream/2011/7741/1/Dissertacao_MestreNatoNarrativas.pdf) Acesso em 30 jul. 2024.

BAUER, Martin; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

BOEIRA, Maria Celina G. R. **Os potenciais narrativos do bordado no traje de cena**. 2018. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/D.27.2018.tde-27122018-105257> Acesso em: 30 jul. 2024.

BOGDAN, Robert; BIKLEN, Sari. **Investigação qualitativa em educação: uma introdução à teoria e aos métodos**. Porto: Porto Editora, 1994.

COSTA, Carla A. da. **Os Figurinos do Personagem Negro: A Projeção do Vestuário Cênico Na Cena Contemporânea**. 2019. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <http://hdl.handle.net/unirio/13297> Acesso em 30 jul. 2024.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.

KOUDELA, Ingrid. D.; JUNIOR, José Simões de A. **Léxico de pedagogia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

MACIEL, Eduardo; MIRANDA, Ana Paula C. DNA da Imagem de Moda. **Anais do V Colóquio de Moda, ABEPEM**. Recife, 2009. Disponível em: <https://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202009/Consumo-de-Moda/>. Acesso em 24 jun. 2024.

NORONHA, Dayse; MOMESSO, Ana Carolina. Bibliométrie ou Bibliometrics: o que há por trás de um termo? **Perspectivas em Ciência da Informação**. v.22, n.2, p.118-124, abr./jun. 2017. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmninnibpcjpcglclefindmkaj/https://www.scielo.br/j/pci/a/X4xTbMZNdVXV3MNsYFRnSbQ/?format=pdf> Acesso em 30 jul. 2024.

ORTIZ, Sergio Ricardo L. **Do espaço vazio ao círculo aberto: rumo à cenografia e indumentária sagradas de Peter Brook**. 2013. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/D.27.2013.tde-10022014-110825> Acesso em 30 jul. 2024.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, teatro-dança, cinema**.

Tradução de Sérgio Sávia Coelho. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

QUEIROZ, Andréa C. de A. **A Indumentária do espetáculo cênico da Paixão de Cristo, em Nova Jerusalém (PE): transformação dos figurinos de Herodes e Pilatos e transfiguração dos Demônios – de 1954 a 2004**. 2014. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/27297> Acesso em 30 jul. 2024.

ROCHA, Rosane M. **A trajetória de Gianni Ratto na indumentária**. 2008. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-13052009-161645/>. Acesso em: 30 jul. 2024.

ROCHA, Rosane M. **Vestindo os nus: o figurino em cena**. São Paulo: Editora Senac, 2004.

SARTORI, Giovanni. "Comparación y Método Comparativo". In: Giovanni Sartori e Leonardo Morlino (orgs.). **La Comparación en las Ciencias Sociales**. Madrid: Alianza, 1994.

SILVA, Amabilis de Jesus. **Figurino-penetrante: um estudo sobre a desestabilização das hierarquias em cena**. 2010. Tese (Doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbnmnnibpcajpcglclefindmkaj/https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/9650/1/Tese%2520Amabilis%2520seg.pdf> Acesso em 09 dez. 2024.

VASCONCELOS, Tainá M. **O traje decenado ator popular**. 2022. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/T.27.2022.tde-13072023-144826> Acesso em 30 jul. 2024.

VIANA, Fausto. O traje de cena como documento. **Sala Preta**, [S. l.], v. 17, n. 2, p. 130-150, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v17i2p130-150> Acesso em 30 jul. 2024.

VIANA, Fausto. Qual a profilaxia para o seu figurino? **Modapalavra e-periódico**, Florianópolis, v. 8, n. 15, p. 59 - 81, 2015. Disponível em: <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/002704715.pdf>. Acesso em: 30 jul. 2024.

VIANA, Fausto; PEREIRA, Dalmir R. **Figurino e Cenografia para iniciantes**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015. Disponível em: <https://www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/653> Acesso em 30 jul. 2024.

VIANA, Fausto; VELLOSO, Isabela M. Roland Barthes e o traje de cena. **Anais do XIV Colóquio de Moda, ABPEM**. Curitiba, 2018. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbnmnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/002918253.pdf> Acesso em 30 jul. 2024.